



O Clássico Moderno; forma e significado. Fenomenologia do espaço cultural.

Projecto de um Centro de Cultura Contemporânea no quarteirão de Entrecampos, Lisboa.

Joaquim Bento Mântua Inglês Esquível

Mestrado Integrado em Arquitectura – Especialização em Arquitectura

Orientador(a): Professora Arquitecta Maria Manuel Godinho de Almeida

Co-Orientador: Professor Paulo Pereira

Resumo

Memória justificativa para a concepção espacial e expressão formal de um equipamento cultural.

Estudo da correspondência entre forma e significado de signos seleccionados do vocabulário arquitectónico clássico. Abordagem do tema da expressão arquitectónica clássica e a sua correspondência com a organização espacial e programa de um edifício. A visão de vários autores sobre o tema da expressão da linguagem clássica. A importância da citação na memória do desenho.

Palavras chave: intuição, linguagem, geometria, memória, modelo, citação

Abstract

A cultural centre's report on its spatial conceptualization and formal expression.

Correlation between form and meaning of a number of selected signs of the classic architectural vocabulary. Synthetic approach on the thematics of classic expression and its correspondence with the spatial organisation and program of a building as an institution. The view of various authors on the subject of the expression of the classical formal language. The importance of quotating in design's memory.

Key words: intuition, language, geometry, memory, model, quote

Índice

Introdução	1
Estado dos conhecimentos.....	3
Capítulo 1 - Desenho.....	5
1.1 Lei, Ordem e Hierarquia.....	5
Capítulo 2 – Composição	15
2.1 Regra	15
2.2 Modelo.....	15
2.3 Citação.....	16
Capítulo 3 - Organização espacial.....	20
3.1 Forma e significado.....	20
Capítulo 4 – Materialidade.....	32
4.1 O Clássico Moderno - De Alberti a Palladio.....	32
4.2 O Modernista: Adolf Loos e Le Corbusier	33
4.3 O Pós Moderno: Aldo Rossi e Venturi.....	34
4.4 Depois do clássico	35
4.5 Materialidade e modernidade	37
Capítulo 5 – Programa	40
5.1 História	42
5.2 Consumo.....	43
5.3 Economia.....	43
5.4 Arte	44
5.5 Fenomenologia do espaço cultural	45
5.5.1 O museu sentido por um arquitecto	45
6 Conclusão	47
7 Bibliografia.....	49

Lista de Figuras

Fig. 1 - Plano Voisin para Paris, Le Corbusier, 1925.....	8
Fig. 2 - Ritratto di Giulio Romano, Tiziano Vecellio, 1562	9
Fig. 3 - Rabouleurs de parquet, Gustave Caillebotte, 1875	10
Fig. 4 - Panteão de Roma, planta, corte e perspectiva	11
Fig.5 –Parthenon de Atenas, análise geométrica por Viollet-le-Duc, 1863.	11
Fig. 6 – Fundação Serralves, desenho de Álvaro Siza, 1991.	12
Fig.7 - Desenho conceptual de projecto 1	12
Fig. 8 - Desenho conceptual de projecto 2	13
Fig. 9 - Desenho conceptual de projecto 3	13
Fig.10 - Desenho conceptual de projecto 4	14
Fig.11 - Galleria degli Uffizi, Giorgio Vasari, 1560	17
Fig. 12 - Homem de Vitróvio, Leonardo da Vinci, 1490.....	22
Fig.13 - <i>Modulor</i> , Le Corbusier, 1942-1948	23
Fig. 14 - Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, 1929	30
Fig. 15 - Leon Battista Alberti, San Sebastiano, Mântua, 1460	32
Fig. 16 - Andrea Palladio, Villa Foscari la Malcontenta, Veneza, 1560	32
Fig. 17 - Adolf Loos, Goldman & Salatsch, Vienna, 1910-1912	33
Fig. 18 - Le Corbusier, Casa em Stuttgart, 1927.....	33
Fig.19 - Aldo Rossi, Complexo Fontivegge, Perugia, 1982-1986.....	34
Fig. 20 - Robert Venturi, Casa Venturi, Chestnut Hill, 1962-64.....	34
Fig. 21 - Álvaro Siza Vieira, Escola Superior de Educação, Setúbal, 1986-1994.....	36
Fig. 22 - Álvaro Siza Vieira, Fundação Serralves. Porto, 1998.....	39

Introdução

O presente relatório tem como objectivo legitimar um projecto. Estabelecer paralelos entre as opções práticas de desenho e as referências conceptuais e visuais. Referências que atestam a modernidade do clássico.

Correspondência entre forma significado na aplicação de uma linguagem de expressão arquitectónica. Em último caso poderia funcionar como a legenda das decisões que, em desenho, deram forma ao enunciado de projecto.

O enunciado do trabalho baseia-se na noção de como deve ser expresso o final de um ciclo de aprendizagem. Ao final deste ciclo corresponde a realização de um projecto. O projecto pressupõe três condicionantes. Um local, um programa e uma imagem. O avançar do projecto de arquitectura como disciplinador de desígnios avança num sentido de adquirir complexidade. Este exercício consiste na concretização de uma ideia de projecto desde o conceito à materialização. Do geral ao particular. Da relação de um objecto arquitectónico com o plano urbano onde se insere até à definição matérica e construtiva de um pormenor técnico.

Os cinco capítulos no qual se desenvolve este relatório estabelecem um paralelo entre conceitos associados à expressão formal na concretização de uma ideia de projecto. Através do desenho, composição, organização espacial, materialidade e programa é analisada a sua aplicação num exercício de especulação geométrica, um desdobramento da teoria para a prática.

O primeiro capítulo desenvolve os temas de lei, ordem e hierarquia na formulação de uma memória projecto.

O segundo capítulo analisa de que forma as regras aplicadas aos modelos podem ser citadas como referência projectual.

O terceiro capítulo centra-se, sobretudo, numa análise intuitiva e empírica de como a fenomenologia espacial pode estar dependente de um sentido poético conferido à arquitectura.

O quarto capítulo desenvolve-se no sentido de, através de referências visuais concretas e reais - imagens de projectos e edifícios construídos (plantas, alçados, perspectivas), ilustrar como os elementos retóricos do desenho são utilizados para expressar uma ideologia política, religiosa, social, sensitiva. Atestando a modernidade do clássico através da materialidade expressa nas referências visuais citadas.

O quinto capítulo estabelece a relação entre o programa e o conceito de linguagem arquitectónica. Fazendo a ponte entre o potencial intrínseco do equipamento cultural como elemento que fomenta uma vasta gama de possibilidades expressivas da linguagem arquitectónica.

Todos os capítulos têm em comum o tema da linguagem clássica como fio condutor de uma expressão de projecto.

Estado dos conhecimentos

O ensino clássico conseguiu unir a cultura ocidental, mau grado a variedade de línguas e de fronteiras. Desistir disso significaria destruir a última cadeia de união.

Adolf Loos, Ornamento e crime, pp 254

O porquê do classicismo?

A geografia e correspondente raiz cultural seria a resposta mais lógica. Seja por imposição académica ou intuição o classicismo entende-se, neste trabalho, como a força motriz de uma expressão. Longe de fazer uma síntese exaustiva de todos os escritos sobre a linguagem clássica na arquitectura este relatório desenvolve-se segundo uma vontade de sistematizar um conjunto de referências. Acima de tudo o importante é o valor plástico dessas referências.

Arquitectos, teóricos da História, da História da Arte e da História da Arquitectura são os grandes protagonistas deste trabalho. A escolha das referências fez-se segundo um critério - o da beleza. E de resto só podia ser este. Só podia ser este porque num exercício de especulação geométrica em arquitectura esse parece ser um dos pressupostos mais aliantes da força criativa. A infinidade de questões levantadas por tão extensamente discutível critério foi gerida agregando-lhe conceitos como desenho, composição, organização espacial, materialidade, e programa.

Todos os autores sobre cujas referências se debruça este trabalho, tanto as presentes por escrito no relatório como nos desenhos de projecto, foram ao longo do ciclo de aprendizagem, repetidamente surgindo como interlocutores em diálogos mudos; em situações de dúvida, de insegurança, de folha em branco. Seguramente faltarão alguns mas os seguintes autores influenciaram de forma decisiva todo o processo.

Le Corbusier, Louis I. Kahn, Siza Vieira, Luigi Moretti e Adolf Loos foram os autores sobre os quais incidiu de forma mais intensa a pesquisa sobre a expressão mas também escritos e /ou projectos de John Ruskin, Giuseppe Terragni, Frank Lloyd Wright, Mies Van der Rohe, Alvaró Siza, Aldo Rossi ou Robert Venturi. Todos eles, além de terem existido ou existirem num período histórico que abarca pouco mais de cem anos, de um modo ou de outro, trabalharam ou ainda trabalham sobre, contra, ou paralelamente aos valores plásticos do classicismo. De Aristóteles a Platão, de Alberti a Palladio. Há sempre uma citação, uma refutação ou uma contradição.

O fio condutor consiste no facto de todos eles terem posto em prática, por escrito ou por realização de uma obra arquitectónica todos os conceitos importantes para a formulação de um projecto, do início, ao fim.

Capítulo 1 - Desenho

O desenho enquanto meio de expressão da arquitectura é um veículo fundamental para a relacionar a mimesis que se espera da arquitectura enquanto arte de transição espacial entre a natureza e o homem - a ponte poética entre o mito e o rito, respectivamente.

1.1 Lei, Ordem e Hierarquia

O belo é o esplendor da Ordem.

Aristóteles.

Será que concordar com a frase de Aristóteles aplicando-a à Arquitectura significa algum tipo de dificuldade em encarar o presente de frente?

A resposta é não. Aristóteles já sabia o que muitos séculos mais tarde continua a fascinar alunos pelo mundo inteiro. E, apesar de todas as teorias contemporâneas sobre a aleatoriedade do Universo, o conceito de Ordem nos seus múltiplos aspectos continua a ser absolutamente imprescindível para a manutenção da humanidade. Mantém-nos coesos em sociedade, em cidade e em comunidade. Bem, na maioria dos casos.

A Lei aqui é destituída do seu valor legal e adquire o seu outro estatuto. O de lei da natureza. A lei básica da Natureza a que a Arquitectura tem efectivamente de responder é a da gravidade. Logo aí as limitações são imensas mas é o ponto de partida para a produção arquitectónica. O segundo ponto da produção arquitectónica é a fisionomia humana. A verticalidade e a horizontalidade do corpo. O estar activo e o estar em repouso. O estar deslumbrado e o estar protegido. Por mais simplista que possa ser esta cadeia de pensamento e por mais subtilezas que a existência humana tenha, o princípio geral e comum a todos os humanos parece ser este. Analisando bem estas subtilezas começa a organizar-se, a ordenar-se um conjunto de prioridades. Consoante o espaço geográfico e cultural essas prioridades podem variar. O conceito de hierarquia entra em acção e surgem as instituições.

Man makes rules. Nature is of Law. Without a knowledge of the law, without a feeling for the law, nothing can be made. Nature is the maker of all things.

Good rules lead to wonderful economy. The law is free. (...) Law is the nature of all things, and opens the mind to these realizations in the form or in shape.

Every building an architect does is for an institution. It's for the institution of learning, the institution of home, the institution of government.

Louis I. Kahn, Essential texts, Law and rule in architecture, pp.125-127

A hierarquia é a ciência que gere as leis da Natureza por ordem de importância. No caso do ser humano, dele próprio com os outros e dele com a Natureza. Na arquitectura a hierarquia define a importância de cada elemento espacial e de como cada um se relaciona com um sistema complexo mas eventualmente coeso. Tem tudo de inteligível e bastante de subjectivo. Seja na diferença de ornamento do piso nobre de um palácio renascentista em relação aos outros pisos ou na diferença de escala entre uma escadaria principal ou de umas escadas de serviço. É também a hierarquia que estabelece as prioridades do homem em relação às suas instituições.

Antes de continuar parece importante senão decisivo fazer uma salvaguarda e transmitir a noção de que a linguagem plástica clássica é uma de várias. Mas que, chegando ao fim de um ciclo de estudos, há um posicionamento claro no que diz respeito à expressão. E neste caso, expressão também é sinónimo de desenho.

Si el corazón de la poética se encuentra allá donde el 'mito' y el 'rito' se entrecruzan y se transforman mutuamente, bien trágicamente, bien cómicamente, ello quiere decir que la diversidad de mitos contiene innumerables categorías poéticas, tipos semióticos y estrategias retóricas, y que sus análisis no pueden dejar de aportar energía creadora a la arquitectura.

Josep Muntanya, Poética y arquitectura, pp 45

É durante o período do Renascimento italiano que o desenho adquire o estatuto de representante e testemunho do projecto de arquitectura. É a partir do século XV que o projecto passa a existir enquanto exercício de especulação geométrica, ou seja, passa a existir a ideia representada de um

edifício antes de existir o edifício em si e este assumir o papel de ícone. É assim que nasce a ideia de arquitectura moderna, não modernista, mas moderna.

La predilezione palladiana per la simmetria delle parti è da mettere in relazione proprio al sistema proporzionale. La semplicità delle forme geometriche era il veicolo di gran lunga più sicuro per comunicare l'armonia delle proporzioni. La giustapposizione di parti tra loro ben distinte, eppure magistralmente connesse, rappresentava la massima espressione visiva dell'ordine proporzionale. Infine, la centralità dell'asse visivo avrebbe conferito un aspetto maestoso all'intero edificio. La perfetta simmetria delle parti potrebbe però essere vista anche come un sottile espediente ottico per creare un effetto di specularità tale da trasformare l'architettura in immagine visiva.

Filipo Camerota, La prospettiva del Rinascimento Arte, architettura, scienza, pp 276- 277

Tudo o que se possa assemelhar à ideia de um desenho de projecto desde as grandes pirâmides do egipto ao parthenon não passa de referências matemáticas, cálculos de proporções e esquemas. É a partir dos tratados de arquitectura renascentistas que o desenho adquire as rédeas do pensamento arquitectónico projectual para nunca mais ser destronado até à produção arquitectónica contemporânea; altura em que a tecnologia computacional permite outro tipo de referências pouco pertinentes para a presente problemática. Assim também o desenho adquire a capacidade persuasiva e passa a ser instrumento também ele de retórica. A abstracção do desenho é tal que passa a permitir visualizar um edifício de um modo nunca antes visto.

Uma planta e um alçado são planos, imagens que não são reais, são representações de possibilidades. A liberdade dada pelo desenho foi de tal modo libertadora que os próprios desenhos de arquitectura eram concebidos com igual ou maior eloquência poética dada ao próprio edifício. A semiótica aplicada às artes visuais, neste caso específico na arquitectura(?), enquanto sistema de correlacionamento entre forma e significado vai cravar as suas garras no desenho, qual ave de rapina esfomeada, enquanto instrumento de expressão do génio criador.

Como exemplo prático e de modo a estabelecer um paralelo com a arquitectura contemporânea:

Los croquis de A.Siza Vieira son excelentes ejemplos, que demuestran la gran cantidad de información arquitectónica que puede darse en una sola hoja de papel: a través de una 'secuencia' de puntos de vista diferentes de un mismo 'lugar', mezclando distintos procedimientos geométricos y analizando el lugar en la medida en que se va inventando el proyecto. Este paralelismo entre el análisis del contexto y la génesis del proyecto es una inmejorable expresión gráfica del contenido (...) sobre las relaciones prácticas entre poética y diseño a partir de las tres dimensiones de la significación arquitectónica: la poética, la semiótica y la retórica, ya que para Siza Vieira, como para cualquier buen diseñador, en la práctica del diseño las tres dimensiones se desarrollan en íntima relación.

Josep Muntanola, Poetica y arquitectura, pp 45

A verdade é que o desenho se tornou progressivamente e infelizmente um instrumento muito perigoso. E não de uma forma divertida como quando Le Corbusier destrói a cidade de Paris com uma simples perspectiva feita à mão.



Fig. 1 - Plano Voisin para Paris, Le Corbusier, 1925

Mas de formas em que a estupidez, mãe de todas as intervenções infelizes, força estudantes de arquitetura a dominar técnicas de desenho maquinais em que o gesto não corresponde ao traço; muitas vezes primeiro do que a dominar, ou chegando mesmo a substituir, a aprendizagem do desenho pela via da força motora. Tudo em nome do tempo e da não realização de trabalho repetitivo. A verdade é que o trabalho repetitivo, estanto sempre a falar do caso do desenho, confere, sem qualquer tipo de dúvida, além de experiência a quem o realiza, também uma capacidade dinâmica de reconhecimento do erro. Ainda está para ser esclarecida a dúvida se uma máquina é capaz de fazer poesia.



Fig. 2 - Ritratto di Giulio Romano, Tiziano Vecellio, 1562

Não entrando em visões reaccionárias dementes é fundamental reconhecer que na prática efectiva de projectos, que impliquem extensas listas de funções, que uma máquina é um elemento auxiliar por vezes indispensável mas nem tanto nos cinco anos em que um estudante tenta perceber, muitas vezes nem conseguindo, como se faz ou sequer o que é arquitectura. É certo que muitos filósofos alegam que o trabalho físico não dignifica o homem, só o intelectual. Mas a arquitectura se for digna desse nome implica sempre trabalho físico, nem que seja na construção. Não é rara a situação em que isto tem repercussões ainda mais perigosas quando os próprios alunos têm o aval dos seus mestres, ou pessoas que deveriam ter sido os seus mestres, para voar livres e deixar a sua marca no mundo. Quando essa marca corresponde a edifícios que são iguais a desenhos, já de si uma abstracção, ou quando os

edifícios são gerados por forças aleatórias electrónicas, por muito tentadoras e persuasivas que essas novas formas possam ser, é de todo possível que o poder de tornar a arquitectura um elemento cultural de elevação do homem se desvaneça condenando-nos a uma existência mais mediana.



Fig. 3 - Raboteurs de parquet, Gustave Caillebotte, 1875

A planta, o corte e o alçado foram os actores principais deste trabalho. Os modelos tridimensionais em cartão ou as perspectivas funcionaram como elementos de desempate em situações de dúvida. Pela sua rudeza e pouco pormenor permitem alguma distância e um entendimento do tempo da arquitectura; cálculos por vezes exageradamente empíricos de passos percorridos no interior e exterior, de luz, de sombra, de proporção e de escala, de massa e de planimetria.

A planta pode ser entendida como a teoria da arquitectura, o corte a representação dessa teoria no espaço e o alçado como elemento ora tirânico ora escravo destes dois. Houve sempre a dúvida quão legítimo seria pensar: Que vão vou abrir no interior para ter o alçado desta maneira específica?

É legítimo. Há casos em que o alçado pode e deve tyrannizar a planta e o corte. O diálogo deve ser permanente, constante.

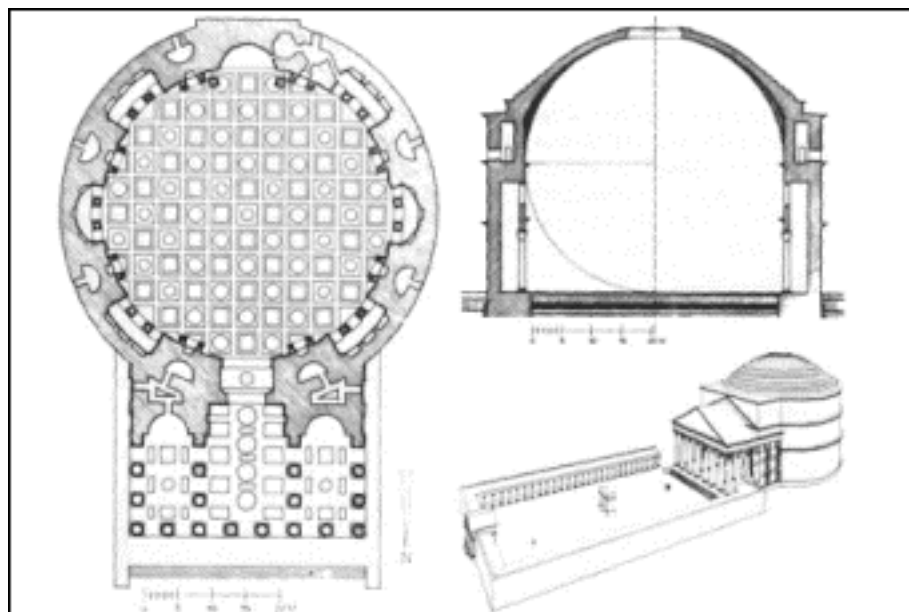


Fig. 4 - Panteão de Roma, planta, corte e perspectiva

Na ‘teoria pictórica do significado’ de Ludwig Wittgenstein fica expresso de um modo claro como a linguagem se reveste da capacidade de representação do mundo. Se encararmos o mundo como a realidade e a realidade como verdade então o desenho pode ser visto como uma forma de linguagem que representa uma aproximação da verdade. Mas como todos os arquitectos sabem, e os gregos sabiam-no melhor que todos que para falar a verdade em Arquitectura, às vezes é necessário mentir um pouco. É o caso das proporções das colunas no Parthenon. Para que o conjunto pudesse ter o impacto visual perfeito no observador e ser visto como devia ser visto foram feitos ajustes necessários para contrariar a ilusão lógica da convergência perspectica de linhas paralelas e do efeito da massa num edifício rectilíneo. As várias camadas lógicas do desenho permitem dar forma a um significado.

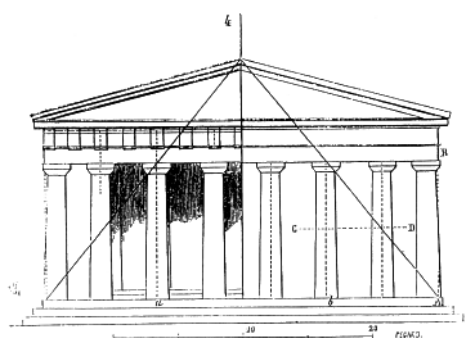


Fig.5 –Parthenon de Atenas, análise geométrica por Viollet-le-Duc, 1863.

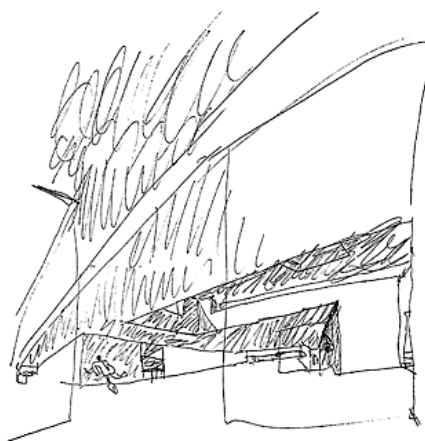


Fig. 6 – Fundação Serralves, desenho de Álvaro Siza, 1991.

Para o trabalho de projecto em questão o desenho teve várias fases, gradações, escalas e meios. Vários momentos em que progressivamente a representação de um ideal vai convergindo para uma representação do real.

O espaço físico em termos de área e volumetria básica onde ocuparia no plano urbano ficou definido no primeiro semestre. Na aproximação concreta ao projecto foram então definidas uma matriz macro geométrica e uma micro geométrica. Ambas linhas gerais que permitem enquadrar as questões de composição que terão seguimento na organização espacial, na materialidade e no programa.

É estabelecido um eixo de simetria longitudinal que abarca três volumes.

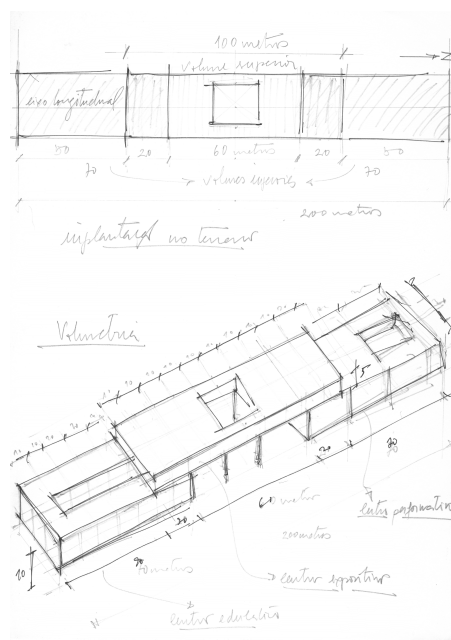


Fig.7 - Desenho conceptual de projecto 1

O primeiro cuja matriz macro geométrica resolve o esqueleto em cubos de secção de 10 por 10 metros articula-se com o ritmo transversal de três quadrados alinhados de 10 por 10 - cheio, vazio, cheio. Consoante a organização espacial e programática a matriz macro geométrica decompõe-se numa matriz micro geométrica para a gestão estrutural das partes do edifício que não seguem a secção 10 por 10.

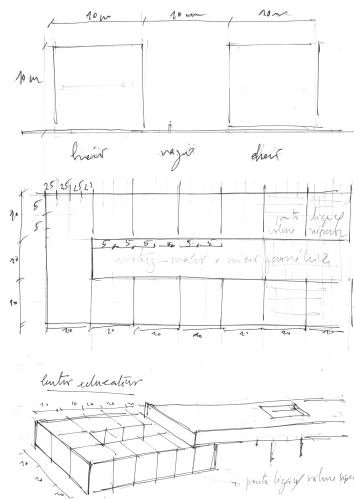


Fig. 8 - Desenho conceptual de projecto 2

Isto acontece num grande segundo volume paralelepipedico horizontal que sobre a sua aresta maior se decompõe em três grandes prismas quadrangulares de 20 por 25 metros.

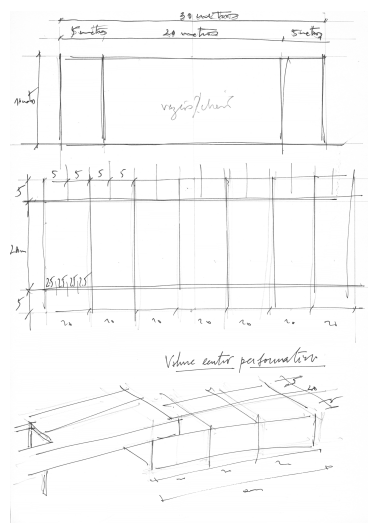


Fig. 9 - Desenho conceptual de projecto 3

O terceiro volume, um paralelepípedo de 5 por 30 por 100 m estabelece a ligação física, pelos seus extremos e a uma cota superior, entre os dois primeiros volumes. Esta é a definição volumétrica. A massa. É decomposta posteriormente em superfícies e planos com a progressiva evolução do projecto.

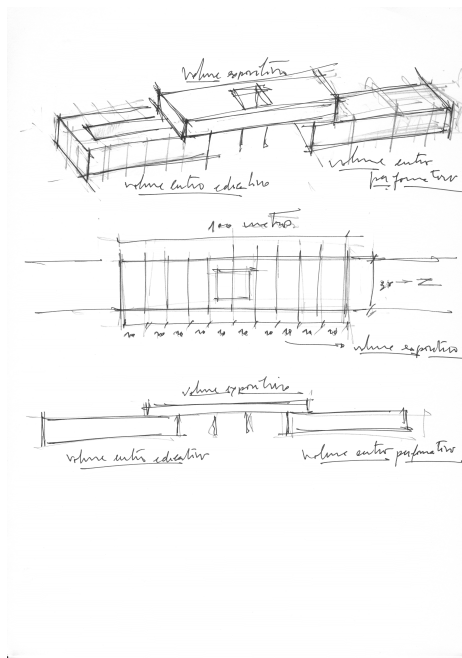


Fig.10 - Desenho conceptual de projecto 4

O desenho é então o fio condutor de acção do trabalho prático, dando voz à lei, à ordem e à hierarquia. Estabelece a regra, define o modelo e orienta a citação. O desenho estabelece a ponte material entre forma e significado. Distingue a arquitectura de Luigi Moretti e Álvaro Siza Vieira e ao mesmo tempo celebra os seus pontos de contacto. É a prova de como o programa de um projecto pode ser visto como a solução de conflitos entre organização espacial e expressão arquitectónica em vez de impedimento criativo.

Capítulo 2 – Composição

Na composição relativa ao trabalho prático a procura foi no sentido de estabelecer e conferir aos elementos gramáticos da arquitectura como a galeria, o pátio, a escadaria, o vão, os valores organizadores e dinamizadores do espaço e do programa; orientando direcções, percursos e estabelecendo hierarquias. São então responsáveis pela agregação de espaços de trabalho, de leitura, de salas técnicas, de percursos expositivos, etc.

2.1 Regra

Think for a moment how we receive a program. The client asks for the area. The architect must give space. The client asks for corridors. The architect must give galleries. The client asks for a lobby. The architect must give a place of entrance.

(...) This is the measure of the architect... the organization of connecting spaces... that which gives the man walking through the building outside his specific niche where he works a feeling of entire sense of the institution - not at his desk, not in his little room, but in the sense of connection between all rooms and all functions of this institution.

Louis I. Kahn, Essential texts, Law and rule in architecture, pp.125-127

A regra torna-se o instrumento prático e objectivo para a definição da composição arquitectónica.

Há sempre regras a seguir. As regras são decantadas das leis. Há regras de escala, de proporção. Há regras de alturas, larguras e distâncias. Há regras para a circulação, para a altura de uma galeria, para a largura de uma cúpula ou para a dimensão de um vão e da sua distância deste em relação ao plano horizontal superior e plano horizontal inferior.

2.2 Modelo

Os modelos são os criteriosos paradigmas de uma correcta aplicação de regras.

A resposta deve ser dada de modo a permitir resolver uma necessidade.

O modelo torna-se referência citada.

O tempo e o uso são os melhores juizes da adequação dos modelos. Seja em relação às proporções dos espaços, às suas dimensões, à luz, à materialidade; à sua extraordinária capacidade de albergar vários

programas ao longo do tempo. Entra em jogo a composição. O método é a geometria. A regra imposta pela geometria é a razão pela qual o ser humano consegue vencer as questões mais difíceis da construção e consequentemente da arquitectura. A passagem da ideia para o real passa necessariamente pelo filtro da representação. Seja ela através da matemática nos cálculos de estruturas ou da geometria que relaciona a concepção espacial com a sua efectiva possibilidade de concretização física no plano da matéria.

2.3 Citação

Dans le résumé de la République de Platon, Ficin dégage la dignité de l'architecte; son art se fonde sur "les vérités éternelles" de la géométrie, c'est-à-dire sur l' "intelligible. La distinction entre la conception et l'exécution, entre l'élément intellectuel et l'élément sensible, y est particulièrement claire. Elle fournit même une illustration de choix pour la doctrine des idées.

André Chastel, Art et Humanisme a Florence ao tempo de Laurent Le Magnifico Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien, Le paradigme de l'architecture, pp 131

A composição estabelece o paralelo entre a regra, o modelo e a citação com o trabalho prático.

Alberti, reprenant le vocabulaire "pythagoricien" propose les trois "mediétés" dites: arithmétique, géométrique et harmonique, comme moyens de trouver la juste hauteur d'un édifice, à partir d'un plan rectangulaire. Ces trois types sont repris de Platon; ce sont les rapports-clefs donnés dans le Timéon pour relier les pleins et les vides de l'univers. Ainsi, Alberti expose pratiquement le premier degré d'une doctrine plus générale qui tend à régler l'oeuvre d'art sur les lois de l'édifice cosmique: "Ce calcul intervient chez Platon pour rendre compte de la composition de l'âme du monde, chez Alberti pour donner à l'architecture les règles d'une beauté certaine.

(...) Les proportions confirment la dignité "spéculative" de l'architecture; les ordres sa dignité historique. Mais ils n'ont pas la priorité.

André Chastel, Art et Humanisme a Florence ao tempo de Laurent Le Magnifico Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien, Le paradigme de l'architecture, pp 134

(...) The changes effected in form, however, were the least part of the evil principles of the Renaissance. As I have just said, its main mistake, in its early stages was the unwholesome demand for perfection, at any cost.

John Ruskin, The stones of Venice, pp 207



Fig.11 - Galleria degli Uffizi, Giorgio Vasari, 1560

Talvez tenha sido o único problema do Renascimento, o desejo ardente da perfeição.

Claro que rapidamente tudo mudou com o Maneirismo e ao escrupuloso seguir das regras sucedeu-se um decadente manipular e distorcer destas mesmas regras. O importante a reter no meio de toda esta contradição é que independentemente do maior ou menor valor plástico do classicismo para diferentes autores e com diferentes visões sobre o assunto, o classicismo tem e é um valor plástico. E para este trabalho é isso que interessa.

Mas não só o clássico moderno, também o contemporâneo é extremamente relevante. E é relevante porque existe uma aproximação histórica.

O século XX decidiu os valores estéticos como sendo pluralistas e livres dos revivalismos do século XIX. De facto, a palavra que se deve procurar aqui não é revivalismo mas reinterpretação. A base do valor plástico é a mesma. Há uma citação, há uma referência, há, e dizendo-o sem medos, uma cópia. Mas, é cópia atenta, crítica e que põe em causa o trabalho em desenvolvimento ou a desenvolver. Não se limita a ser o tipo de cópia que se torna no trabalho em si.

Capítulo 3 - Organização espacial

A organização espacial torna-se a expressão gráfica de um conjunto de regras aplicadas à arquitectura criteriosamente hierarquizadas segundo uma necessidade. Esta hierarquia pode desenvolver-se a partir de um sentido puramente pragmático, de um sentido estético, ou de ambos.

3.1 Forma e significado

I believe wonder is the motivator of knowledge. And knowledge is nothing until it comes to a kind of sense of order, a sense of the harmony of systems. And this harmony of systems can, to the scientist, give a sense of law. And it puts the artist in an enthusiastic state of wanting to express. Knowledge doesn't do that. A sense of order does.

Louis I. Kahn, Essential texts, Law and rule in architecture, pp 124

A harmonia de sistemas cria uma vontade de expressão que comanda o conhecimento. No caso do artista/cientista que exerce arquitectura este depara-se com três grandes conceitos. Construir, habitar e projectar.

En efecto: la analogía entre el construir, el habitar y el proyectar, base de la estética de la arquitectura (...), cobra así toda su amplitud significativa dentro del plan ambicioso diseñado por Aristóteles hace veinticinco siglos.

La poética nos define los términos bajo los cuales se produce el significado estético, la retórica nos ofrece las argumentaciones con las cuales la arquitectura se convierte en verosímil y persuade, la semiótica, por último, nos enseña la estructura de lo construido, o sea, la forma que en las diferentes culturas ha tomado la arquitectura como mimesis entre el construir, el habitar y el pensar.

Josep Muntanya, Poética y arquitectura, pp 45

Na pesquisa sobre os elementos que constituem a arquitectura enquanto sistema de significação é importante perceber que a compreensão desta matéria complexa é vista através de um ponto que observa sobretudo a produção arquitectónica ocidental. É com este enquadramento devidamente esclarecido que se encontra então aberto o caminho para considerações que, não tendo a pretensão de ter uma validade unívoca e universal, se entendam como sendo passíveis de refutação.

De facto, é o espírito crítico que permite assegurar um entendimento claro da fenomenologia da arquitectura. As bases do espírito crítico ocidental encontram-se profundamente enraizadas no

pensamento antigo grego. Ainda que tenha havido grandes saltos compreensivos em relação aos fundamentos da lógica aristotélica, a verdade é que para o tema da significação arquitectónica esta se adequa de um modo inequívoco.

A questão base é a da linguagem. Poética, retórica e semiótica são armas usadas por pensadores e criadores para a expressão da sua humanidade. Esta expressão individual passa por uma representação do conceito de realidade.

A produção artística, especificamente, no campo da arquitectura é também um fenómeno de transcendência do físico. Sem querer, de todo, entrar no campo do misticismo, o plano metafísico da arquitectura diz respeito à representação espacial da realidade humana oposta à realização mitológica/divina/abstracta da natureza. É portanto, uma resposta do homem e só dele ao mundo físico, com tudo o que este conceito acarreta para além do concreto, visível e objectivo. O grande problema começa quando o estudo da arquitectura passa do plano meramente técnico e formal para, tal como a natureza, adquirir um valor no plano metafísico. Passa, então, a revestir-se de um valor absoluto em que a uma técnica e a uma forma corresponde um determinado significado. É então esta característica da arquitectura que se pretende estudar, decifrar, questionar e copiar. Porque se existe a diferenciação entre engenheiro e arquitecto então que se reserve ao arquitecto, além de um entendimento da construção e da forma, um entendimento de como essa forma pode conferir um significado à vida humana.

Ninguém sabe, no entanto, o que quer dizer realmente ‘dar significado à vida humana’, as respostas que foram dadas por vários filósofos parecem ter, de uma maneira ou de outra, uma coisa em comum:

A ideia de que o universo é uma entidade coesa, una e em constante mutação, e que no seu íntimo tem níveis altos de incompreensão para o ser humano, parece ser transversal a toda a história. Desde Natureza, Cosmos, Gaia, Deus, Vida, já lhe chamaram muitos nomes, alguns deles bastante ordinários. No entanto, tem sido a melhor maneira encontrada até agora para lidar com tudo o que ultrapassa a realidade apreensível com os sentidos, e até mesmo essa. Não seria estranho, então, associar e até atribuir à arquitectura, parte integrante da criação universal, qualidades que só existem efectivamente num ser vivo, orgânico. Essa ideia não é nova, não do século XXI, nem mesmo do XX.

L'idée que toute oeuvre architecturale digne de ce nom est comparable à un organisme vivant, est exposée dans l'introduction au IIIe livre de Vitruve, qui exige une composition ad hominis bene figurati exactam rationem; elle avait été reprise par Alberti, pour souligner le caractère complet, cohérent et harmonieux de l'édifice.

André Chastel, Art et Humanisme a Florence ao tempo de Laurent Le Magnifique Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien, Le paradigme de l'architecture, pp 135-136.

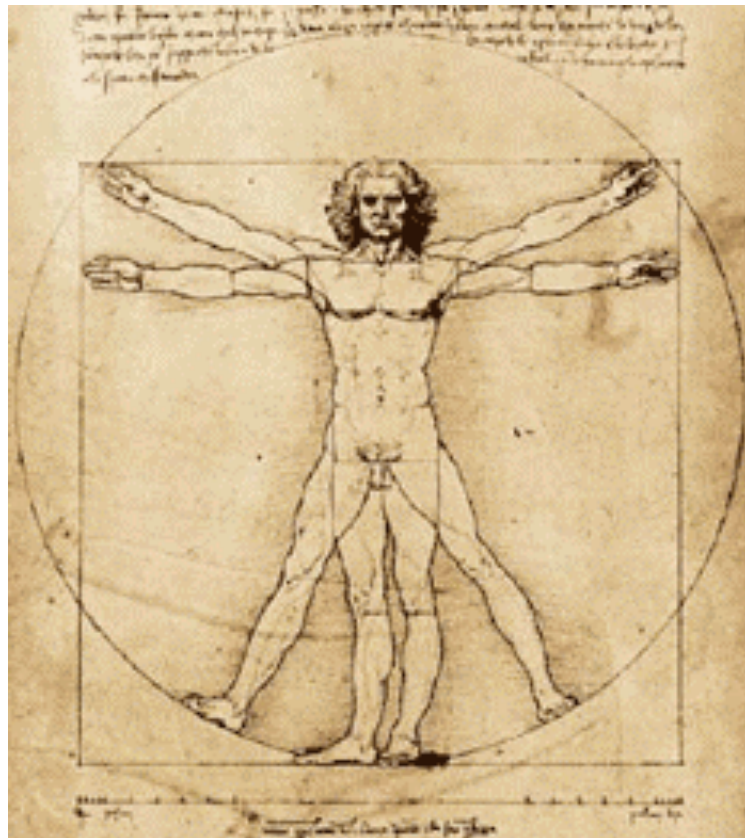


Fig. 12 - Homem de Vitrúvio, Leonardo da Vinci, 1490

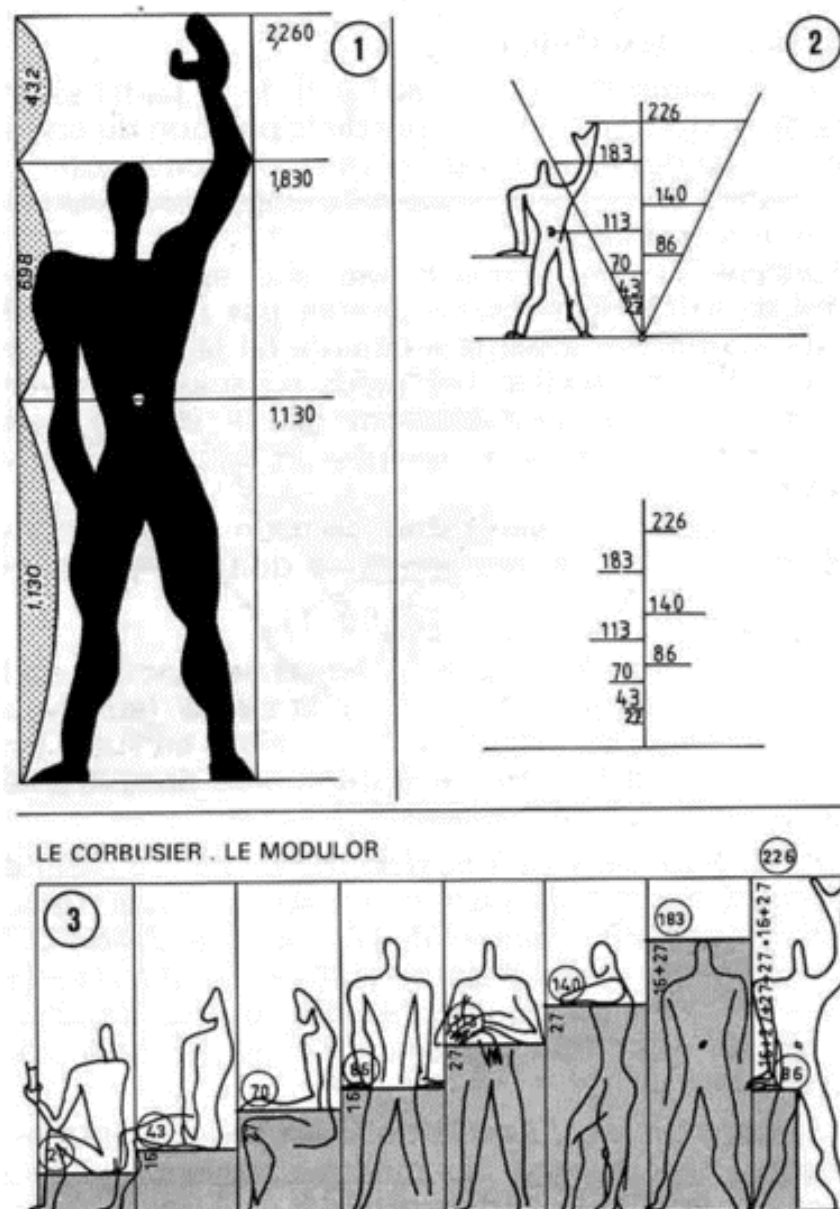


Fig.13 - *Modulor*, Le Corbusier, 1942-1948

O paralelo entre a arquitetura e o ser humano, enquanto organismo vivo, vai mais longe ainda:

C'était aller beaucoup plus loin que Vitruve, car l'homme ainsi associé aux formes géométriques simples, symbolise une structure universelle, le principe d'harmonie et de proportion commun à l'homme, à l'architecture et au monde. L'accord de ce principe avec la doctrine néo-platonicienne du cosmos vivant et complet; on retrouve l'analogie chez tous les théoriciens marqués par cet enseignement. Pacioli se réfère au Timée en même temps qu'à Vitruve et à Euclide pour déclarer: del corpo humano ogni misura con sue denominationi deriva e in epso tutte sorti de proportioni e proportionalita si ritrova con lo deto de laltissimo mediante li intrinseci secreti de la natura... E cosi comme dici el nostro Vitruvio a sua similitudine dobbiam

proportionare ogni edificio. Dans une lettre que l'on pense adressée au cardinal de Carpi, Michel-Ange développera beaucoup plus tard la même formule: "Il est certain que les membres de l'architecture dépendent des membres de l'homme, et qui n'a pas été ou n'est pas un bon maître de la figure et aussi de l'anatomie ne peut rien y entendre."

André Chastel, Art et Humanisme a Florence ao temps the Laurent Le Magnifique Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien, Le paradigme de l'architecture, pp 135-136

A vontade renascentista, na sua forma mais pura pelo menos, de união clarificada e cosmológica do homem com a natureza, do ser humano com o ambiente que o rodeia, não é muito diferente das teorias recentes sobre arquitectura sustentável, que nada trazem de novo.

(...) la posibilidad de expresar a través de la arquitectura una postura ideológica, o mejor, una 'doctrina' social precisa.

(...) entusiasmo por la nueva sociedad libre de las ataduras del academismo paralizante (...) la necesidad de una capacidad emotivo-estética en el arquitecto para analizar clasificar, inventar, ordenar, seleccionar, etc los elementos de este lenguaje y para colocarlos en el edificio en concordancia con las funciones universales a las cuales tiene responder la nueva arquitectura."

Josep Muntanola, Poetica y arquitectura, pp. 44-47

De facto, uma conclusão a que se poderia eventualmente chegar é que toda a arquitectura que se entenda como mimesis entre o construir, o habitar e o pensar deverá ser intrinsecamente significante. Mas será que é mesmo? Essa é a dúvida levantada para o século XXI. Ainda que pareça qualquer frase saída de uma publicação medíocre sobre novas tendências esotéricas seria de importância vital tentar reflectir se a humanidade, em todos os seus períodos históricos, viveu numa época de graves crises de valores ou só dizemos que a vivemos porque a vivemos de facto.

A arquitectura vista como *pura criação da mente* (*Le Corbusier*) é o ponto de contacto entre a forma e o significado.

Attraverso la simbolizzazione, l'uomo riesce a transcendere la condizione individuale e a prender parte a una vita sociale ed utile. I simboli non si limitano però soltanto al linguaggio parlato e scritto. Comprendono anche i gesti e altri tipi di comportamento espressivo, oggetti simbolici concreti più astratti. Ogni prodotto umano può infatti essere considerato come un simbolo o uno 'strumento', che ha la funzione di dare ordine (significato) a determinati rapporti tra l'individuo e l'ambiente circostante. Il comportamento non verbale dipende quanto quello verbale da strutture simboliche sistematiche. Sia che si faccia uso di gesti o di altri tipi di azioni, di immagini o di suoni ordinati e connessi in un sistema che permetta la necessaria conservazione e trasmissione dei significati sperimentati. Nella loro globalità, i sistemi simbolici costituiscono

quell'ordine comune a cui diamo il nome di 'cultura'. La partecipazione ad una cultura presuppone che si sappia 'far uso' dei simboli ad essa pertinenti, attraverso la percezione (esperienza) e la rappresentazione (espressione).

Il concetto di spazio esistenziale si basa sul fatto che 'ogni azione umana ha un aspetto spaziale'. Ogni azione 'ha luogo' entro una struttura spaziale più o meno definita, e ha bisogno di questa struttura per prodursi. Il concetto ha un doppio significato: indica sia gli aspetti spaziali oggettivamente descrivibili di una forma di vita intersoggettiva, sia l'immagine che il singolo individuo si è creata delle relazioni spaziali che fanno parte della sua esistenza. Si possono distinguere spazi esistenziali 'pubblici' e 'privati'. Lo spazio esistenziale privato si forma durante lo sviluppo mentale, attraverso i rapporti fra l'individuo e il suo ambiente. Ne risulta un 'image' che consiste di rapporti tridimensionali tra oggetti significativi. Quest'immagine non corrisponde allo spazio percettibile immediato. Mentre lo spazio percettibile varia di continuo, lo spazio esistenziale ha una struttura relativamente stabile, che serve da riferimento alle percezioni transitorie e le trasforma in esperienze,"

'Lo spazio esistenziale non è la stessa cosa dello spazio geografico, definito in termini puramente fisici, ma è determinato da proprietà di cui si è avuta esperienza, da processi e da rapporti interoperanti.

Christian Norberg-Schultz, Il Significato nell'Architettura Occidentale, pp 222

A complexidade de tal intelectualização fomenta a necessidade de proporcionar um exemplo prático.

Deste modo:

O Parthenon, instituição física, arquitectónica até geográfica é um exemplo de como o ser humano se reveste, por vezes, das propriedades heróicas da mitologia para dar aos seus semelhantes um presente eterno, fruto da sua mais pura humanidade.

Não é por acaso que o templo dedicado à deusa Athena se eleva e pode ser visto por toda a cidade. De facto, este edifício tem a capacidade além de se elevar a ele próprio como símbolo conseguiu produzir na história da arquitectura uma revolução de como a obra arquitectónica pode ser vista em termos de objecto artístico. Não tanto como a divina pirâmide mas como uma oferenda da dignidade humana e prova do seu mais nobre feito - a sociedade democrática, aos deuses mitológicos, eles próprios espezinhados e imperfeitos como o ser humano. A inteligência dos gregos em inventar deuses feitos à sua imagem e semelhança permitiu duas coisas. A primeira foi de desculpar todos os seus erros, pois os deuses eram conhecidos por serem intempestivos, mimados, prepotentes. A segunda está relacionada com a liberdade de se reconhecerem enquanto génios criadores, escultóricos, pictóricos, arquitectónicos, desportivos, em suma, génios alegóricos.

Todo este discurso para quê? Ao tornar uma obra de arquitectura um veículo para prestar homenagem a um deus, o ser humano consegue, a partir desse ponto, prestar homenagem a si próprio e confere poder artístico de escala, proporção, sempre em relação a ele próprio e que esta homenagem também se torne na própria definição de arquitectura. Ou seja, a arquitectura passa a ser do domínio da humanidade, ainda que em homenagem a uma entidade superior.

O templo tem, não só como função primordial de albergar a estátua da deusa no seu interior, feita pelo mais dotado artífice, como é ponto de referência para a cidade, para o cidadão e todos os seus semelhantes - a comunidade. É o ponto físico de ligação entre o homem e o plano divino. Além disso é palco de adoração, festejo, reunião. Alberga o tesouro da cidade. A estátua da deusa Athena é várias vezes divina. Além de ser feita por Fídias, o maior escultor grego, é reserva de ouro da Cidade-Estado - a concretização absoluta da sociedade grega.

O Parthenon é local de relações humanas. Adquire então o valor de símbolo, de ícone. É visto realmente por milhares, e milhares o aceitam interiormente como seu.

Tudo isto é do domínio do real, do concreto e tremendamente objectivo, pois tem medidas, geometria, e insere-se num contexto físico. Mas devido à vontade de se superar e, na tentativa de comunicar com algo que lhe é superior, com a medida de si próprio, o ser humano define-se como o único ser vivo, fruto da natureza, com sentido crítico e poder de pensar além do plano concreto. Não é por acaso que toda a questão ornamental da Grécia Clássica se resolva com um único sujeito - o homem. Mais tarde, uma necessidade de clareza imposta por valores de mudança da sociedade gótica para a renascentista vai alterar esta questão lançando as bases da filosofia da modernidade contemporânea no que diz respeito à produção arquitectónica.

C'est en songeant enfin à l'organisation du décor qu'Alberti a écrit: "Je voudrais que dans les temples, il n'y ait rien sur le mur ou les dallages qui n'ait un accent philosophique " : Sacra enim extare nuda ornamentis homo perpeti poterit nemo. Cette loi répond à la fois aux propriétés psychologiques de l'ornement abstrait (figures géométriques, ordonnances de couleur...), et aux ressources de l'image.

André Chastel, Art et Humanisme a Florence ao temps the Laurent Le Magnifique Études sur la Renaissance et l'Humanisme platonicien, Le paradigme de l'architecture, pp 135

Quatrocentos anos mais tarde.

A ausência de ornamento é um sinal de força intelectual. O homem moderno utiliza o ornamento de culturas antigas e desconhecidas a seu bel prazer e como bem entende, e concentra a sua própria criatividade noutras coisas.

Adolf Loos, Ornamento e Crime, pp 23

Mais uma vez, a necessidade de clareza em situações de mudança, neste caso do século XIX para o XX, leva a discussão da produção arquitectónica a formatos de progressivo despojamento e redução às formas geométricas mais puras.

Architecture is the masterly, correct and magnificent play of masses brought together in light. Our eyes are made to see forms in light; light and shade reveal these forms; cubes, cones, spheres, cylinders or pyramids are the great primary forms which light reveals to advantage; the image of these is distinct and tangible within us and without ambiguity, It is for that reason that these are beautiful forms, the most beautiful forms.

Le Corbusier, Towards a new Architecture, pp 29

Seja através de postulados culturais seja como manifestos políticos, há sempre uma questão comum na busca de uma forma clássica. Clareza geométrica. Deixa de se falar em classicismo como substantivo que se refere a uma época histórica em detrimento de um modo de fazer arquitectura.

O paralelo que pode ser estabelecido com o trabalho prático diz respeito à correspondência da forma e significado com a organização espacial.

A definição de realidade em arquitectura desdobra-se em duas outras quando interessa estudar como é que a justaposição de elementos físicos contribuem para criar a sensação metafísica. São várias as imagens dadas pelas palavras exterior e interior.

Ao nível psicológico - o exterior como a relação dos outros connosco, de como eles nos vêem. Do interior a imagem surge como e quem o eu vê e como se processa essa interacção. O exterior visto como a insegurança à mercê da natureza e tudo o que nela habita ou o interior como uma cela protegida dos elementos e dos perigos.

A arquitectura surge como o elemento de representação mimética do real na medida em que estabelece limites, fronteiras entre o que é a natureza e o que é a sua imagem construída. A partir daqui as possibilidades e variações são tão extensas e variadas como as imagens dadas por um poeta. A única verdade em que o homem pode confiar para não se perder é o facto de uma não existir sem a outra porque o construir, o habitar e o pensar fazem-se sempre entre o interior e o exterior. A fenomenologia do conceito de interior e exterior trata apenas da imagem mais pura e simples e é transversal a elementos de complexidade definida como a geometria.

É então aqui que surge a necessidade de estabelecer a ponte entre o plano físico e o plano material, através da arquitectura. Define-se então uma medida, um material, uma escala e esse átrio ou essa cela imaginada ganham uma vida que reside não só no nosso ser mais íntimo e que pode corresponder ou

não ao átrio ou cela imaginados mas que definitivamente nos permite estabelecer relações com outros seres humanos. Esse átrio torna-se palco de dramas ou comédias, quotidianas ou não e essa cela torna-se o abrigo para as noites frias de inverno ou o refúgio acolhedor para um encontro com o sono.

Todas estas características são propriedade da imaginação, contudo, podem ser transpostas para qualquer coisa de concreto passível de ser partilhado. Porque para cada quarto acolhedor, que alguém possa descrever, existem infinitos quartos acolhedores cada um correspondente a uma pessoa que recebe essa descrição. Com a arquitectura esse quarto adquire inevitavelmente essa qualidade. Torna-se então este o poder de concretização do mágico, do íntimo, do seguro.

Na imaginação um quarto branco é mais seguro que mil castelos mas com a arquitectura esse quarto é um quarto e o castelo oferece a protecção das suas muralhas.

O exterior e o interior funcionam em paralelo e nos dois sentidos. É possível associar conceitos como a luz ao exterior e a sombra ao interior; existe sempre um entrar e um sair quando se relacionam estes dois conceitos.

Não raro, é pela própria concentração no espaço íntimo mas reduzido que a dialética do interior e do exterior adquire toda a sua força. Sentiremos essa elasticidade ao meditar esta página de Rilke (Les cahiers..., trad. francesa, p 106): 'E aqui não há quase espaço; e tu quase te acalmas com o pensamento de que é impossível que alguma coisa de muito grande possa caber nessa estreiteza.' Há um consolo em nos sabermos na tranquilidade de um espaço estreito. Rilke constrói intimamente - no espaço do interior - essa estreiteza em que tudo está na medida do ser íntimo. Então, uma frase adiante, o texto vive a dialética: 'Mas lá fora, lá fora tudo é desmedido. E no momento em que o nível de fora sobre, também em ti ele se eleva, não nos vasos que estão parcialmente em teu poder, ou na fleuma de teus órgãos mais impassíveis: mas ele cresce nos vasos capilares, aspirado para o alto até às últimas ramificações de tua existência infinitamente ramificada. É aí que ele sobe, é aí que ele transborda de ti, mais alto que a respiração; e, como último recurso, tu te refugias como que no ápice do teu hálito. Ah, e onde depois, onde depois? Teu coração te expulsa para fora de ti mesmo, teu coração te persegue, e já estás quase fora de ti, e já não podes mais. Como um escaravelho no qual se pisou, vazas para fora de ti mesmo e teu resto de dureza ou de elasticidade já não tem sentido.

Ó noite sem objetos! Ó janela surda para o exterior, ó portas fechadas com cuidado; práticas vindas de tempos antigos, transmitidas, verificadas, nunca inteiramente compreendidas! Ó silêncio no vão da escada, silêncio nos quartos vizinhos silêncio lá em cima, no teto! Ó mãe, ó tu que és única, que te colocaste diante de todo esse silêncio, no meu tempo de criança.

Gaston Bachelard, Poética do espaço, pp. 215-233

O interior pode ser entendido como um segundo céu sobre as nossas cabeças, um céu que nos dá sentido de escala. É uma nova fronteira, um novo mundo que se abre para nos acolher, albergar-nos e funciona como espaço de partilha.

O exterior e interior na arquitectura tem a poética do universo social e individual e possui a característica única e paradoxal de funcionar no sentido inverso. O da solidão num espaço de infinidade exterior e o de comunhão numa pequena sala de oração em que estamos sós, com outros e com o que nos é superior.

A dialética é então complementada com a subtileza do espaço de transição entre interior e exterior; com a possibilidade conferida pela arquitectura de induzir a sensação de limite, de transposição e de fusão desse limite.

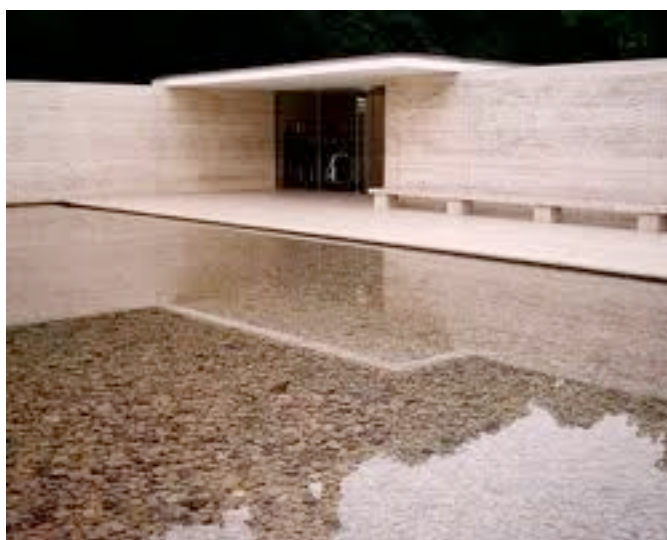
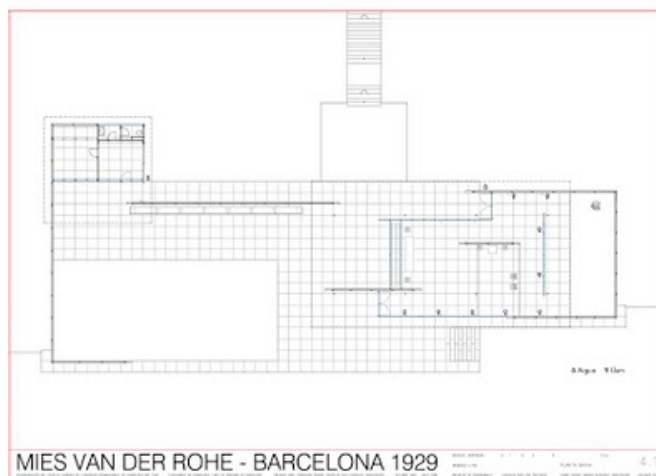




Fig. 14 - Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, 1929

Para efeitos de correspondência prática pode ser dado o exemplo do pavilhão de Barcelona, de 1921, do arquitecto Mies Van Der Rohe, de como a arquitectura se reveste de possibilidades infinitas na manipulação da percepção humana de interior e exterior. A separação da estrutura e dos elementos de definição espacial funcionam numa simbiose em que os limites e barreiras visuais são levados a um delicioso e quase perverso diálogo no domínio de transparências, materialidades, sombras e efeitos volumétricos. O interior e o exterior funcionam, como em quase todos os projectos de arquitectura, como articuladores do discurso hierárquico dos espaços. Fazem também a marcação do ritmo dos espaços de transição.

Capítulo 4 – Materialidade

O objectivo deste capítulo é fazer, através de imagens de obras de arquitectura de diferentes períodos uma exposição sintética da importância da expressão de origem clássica em períodos históricos seleccionados. E no seguimento da exposição estabelecer um paralelo com o trabalho de projecto. A ponte para o trabalho prático é estabelecida através da observação de como a materialidade enquanto expressão arquitectónica pode ser entendida também como expressão da modernidade do clássico.

4.1 O Clássico Moderno - De Alberti a Palladio



Fig. 15 - Leon Battista Alberti, San Sebastiano, Mântua, 1460



Fig. 16 - Andrea Palladio, Villa Foscari la Malcontenta, Veneza, 1560

4.2 O Modernista: Adolf Loos e Le Corbusier



Fig. 17 - Adolf Loos, Goldman & Salatsch, Vienna, 1910-1912



Fig. 18 - Le Corbusier, Casa em Stuttgart, 1927

4.3 O Pós Moderno: Aldo Rossi e Venturi



Fig.19 - Aldo Rossi, Complexo Fontivegge, Perugia, 1982-1986



Fig. 20 - Robert Venturi, Casa Venturi, Chestnut Hill, 1962-64

4.4 Depois do clássico





Fig. 21 - Álvaro Siza Vieira, Escola Superior de Educação, Setúbal, 1986-1994

4.5 Materialidade e modernidade

Em vez da preferência pelo ornamento (...), os gostos terão de passar a incidir sobre os materiais. (...) A matéria tem de ser novamente idolatrada. Os materiais são, na verdade, substâncias misteriosas. Temos de sentir uma profunda admiração e respeito pelo facto de uma coisa como o material ter sido sequer criada.

E decorar com ornamentos um material em si tão belo e perfeito? ‘Melhorar’ o nobre mogno com infusões violetas? Isso é um crime.

Adolf Loos, Ornamento e crime, pp 266-267

Adolf Loos vai ser o precursor da modernidade na arquitectura. A abolição do supérfluo. Expressão do imprescindível. Pureza das formas. Verdade dos materiais. O ornamento volta só volta com o pós-modernismo dos anos setenta numa clara atitude de violência contra as ideias politico-ideológicas do modernismo. Oposição à outrora idolatrada sociedade mecanizada, industrial, socialmente igualitária e progressista.

Los planteamientos de un pos-modernismo, a partir de un Venturi, un Rossi, un Eisenman actual.etc. son de grand interés, puesto que nos enfrentan de nuevo con el problema originario de una poética de la arquitectura, perdido ya el entusiasmo por el Movimiento Moderno y por los mitos (fábulas) que lo produjeron.

Josep Muntanola, Poética y arquitectura, pp. 44-47

Mais adiante.

La situación hoy no es la de un repetir la experiencia de la Ilustración y del Academismo (aunque los años setenta lo intentaron con la racionalización y la búsqueda de “éticas de respuesta” a la pérdida fe en la nueva sociedad y en el progreso técnico: brutalismo, frivolidade, purismo, neo-realismo, etc), sino que el problema se plantea más profundamente tanto a nivel “linguístico” como a nivel “ideológico”, como, sobre todo, a nivel de la conexión entre lenguaje e ideología, tal como Gregotti vio certeramente en su día. Por una parte, la reconstrucción nostálgica de las vanguardias ha chocado con el escepticismo ante una estructura que ya no responde a las necesidades del actual mundo “pos-industrial”, pos-mayo del 68, etc; pero, además, por otra parte, las refresiones naturalistas al origen (por “científicas” que sean) y la búsqueda de unos principios “autónomos” del objeto arquitectónico han fracasado una y otra vez ante una realidad proyectual viva e

mucha más compleja; este aspecto profundo es el que Venturi supo deslevar con gran ingenio en su “pos-o anti tratado!, que yo decía que era el primer tratado poético aristotélico de la arquitectura, 2500 años después de la experiencia grega.

(...) El discurso aristotélico sobre la finalidad entendida no como uso o función, ni como idea original, sino como “organización hacia” y “representación de”, es la clave de las tendencias pos-modernistas que pudieran dar resultados arquitectónicamente interesantes. Y este discurso sobre la finalidad está íntimamente relacionado con la conexión entre ideología y lenguaje que antes subrayábamos como raíz y fruto de la poética de la arquitectura.

Josep Muntanola, Poetica y arquitectura, pp. 47-48

O movimento pós-moderno foi genial em vários aspectos. Mas chegou a um ponto em que se tornou obsceno, quase. Principalmente porque, como em todos os movimentos de ruptura, tinha artistas e pensadores geniais ao seu serviço. E a violenta reacção ao movimento moderno fê-los usar várias vezes o seu poder para o mal. O movimento chega quase a tocar o anti-clássico. Em que os modelos de beleza clássicos são usados de um modo leviano, parodiando-os. Uma versão (pós)moderna e ordinária e infelizmente bem menos divertida do maneirismo.

A caricatura vence, então, a arquitectura. E outras artes. Mas por pouco tempo.

Siza Vieira responde criticamente à necessidade de uma arquitectura do sítio. Da terra onde se insere.

Materialidade e volume correspondem a pedra e o betão. O toque com o chão, pedra. A elevação, betão rebocado a branco. São duas formas de estabelecer contacto entre o que é mais antigo e o que é mais novo. O edifício é o sítio. Existe diálogo.



Fig. 22 - Álvaro Siza Vieira, Fundação Serralves. Porto, 1998

Capítulo 5 – Programa

Para reduzir o seguinte capítulo ao mínimo é importante dividi-lo em partes.: Programa, História, Consumo, Economia, Arte, Fenomenologia do espaço cultural contemporâneo.

My difficulty is only an – enormous – difficulty of expression.

Ludwig Wittgenstein,, Notebooks 1914-1916, As translated by Gertrude Elizabeth Margaret Anscombe, first edition (1961), Second edition (1984), Journal entry (8 March 1915) p. 40

Porquê um centro de cultura contemporânea?

Porque não? O centro de cultura contemporânea, tal como o centro cultural ou o museu é um equipamento cultural. O equipamento cultural proposto, visto que faria pouco sentido projectar um palácio renascentista, é a instituição que mais possibilidades levanta na exploração das questões relacionadas com a expressão. Isto num exercício de desenho de projecto de arquitectura. Um puro exercício de forma. E o programa existe nesse sentido. Há várias maneiras de classificar espaços e elementos espaciais. Servidos, servidores, de água, de fogo, de entrada, de repouso, de aprendizagem; elementos de comunicação horizontal, vertical. As hipóteses são muitas. O importante a reter é que a hierarquia que é imposta e inerente ao programa é a base para a organização espacial. Há regras a seguir, a manipular a distorcer. Mas são regras. A aleatoriedade é inimiga da beleza. A ordem a sua maior aliada.

O programa proposto neste trabalho segue a ideia do centro cultural. Há uma comunidade, um bairro ao qual esse programa se destina a servir. O programa do edifício foi definido num ano anterior, para o semestre de alunos finalistas. Ainda assim, a sua pertinência é clara e evidente para o corrente ano.

A organização espacial seguiu o programa. Aos três volumes referidos anteriormente correspondem três centros. O centro educativo, o centro performativo e o centro expositivo. Os dois primeiros são coroados pelo terceiro, que funciona como uma ponte. Foram separados de forma a poderem, se fosse caso disso, funcionar a várias horas do dia. Independentes entre si. Mas funcionando como uma unidade, se fosse caso disso.

O centro de cultura contemporânea articula o espaço de um quarteirão vazio da cidade de Lisboa. Situação rara devido à centralidade e dimensões.

O centro existe no interior do quarteirão. Estabelece num longo volume a ponte entre a estação ferroviária de Entrecampos e o restante programa para o interior do quarteirão. Existe também um programa para o quarteirão, e para o bairro. O centro é parte desse programa maior. A

correspondência entre a dinâmica programática e a organização espacial do edifício, e do próprio com o quarteirão, quase que pedia para ser um dado do enunciado. De possibilidade passou a dificuldade. De dificuldade a solução.

5.1 História

O advento da Revolução francesa trouxe, além da Liberdade, Igualdade e Fraternidade, um novo conceito: o de Museu Nacional. A substituição do governo monárquico por um outro, revolucionário, permitiu em 1793 a declaração do Palácio do Louvre como público. As mudanças foram imensas. Estava agora exposta, ao público, a colecção privada do rei deposto. O espírito iluminista desceu sobre os mortais e com ele surgiu o desejo de liberdade cultural. A esta nova liberdade correspondeu imediatamente uma nova ciência: a museologia. A colecção, símbolo de uma aristocracia desprezada, foi reorganizada. De uma ordem estratificada consoante a preferência dos ‘conhecedores’ reais passou a ser disposta segundo ‘escolas’ e origens geopolíticas, rigorosamente em sintonia com os novos valores políticos. Os novos valores políticos pretendiam transmitir um ambiente significante e digno capaz de preservar uma extensa herança nacional ao mesmo tempo que a divulgava, em oposição ao esplendor e opulência tão rapidamente desprezados.

É também verdade que o Museu Britânico o precedeu tendo sido aberto ao público em 1759. Tendo já um efeito secularizador e nacionalista incluído na entrada gratuita. No entanto, a agregação caótica de uma imensa colecção leva ao desmembramento do museu universalista. Museu de História Natural., Galeria Nacional são dois dos grandes polos que no século XIX reorganizam o espólio.

O Louvre enquanto instituição vai proporcionar na sociedade ocidental um efeito disseminador do conceito de grande museu nacional conceito que, com o evoluir de cada país se vai rectificando e apurando.

O Museu como instituição surge então como dinamizador e promotor do poder do estado e de uma entidade nacional tanto no modo de exposição como no edifício onde se encontra. O trio: museu, edifício, público passa então a fazer parte de um ritual identitário sobre a definição da cultura de uma nação. A organização da colecção por ‘escolas’ evolui mais tarde para o conceito de reconhecimento do génio artístico que só ajudou a reforçar o papel ideológico da instituição enquanto criava um ritual muito particular que se apresenta ainda hoje: a reencenação da vida e obra de um artista.

O Louvre foi o grande museu nacional da Idade Contemporânea. Mas nem todas as transições políticas se fizeram de forma tão violenta. De qualquer das formas, e como instrumento ideológico, lançou as bases para a criação de uma vontade no mundo ocidental, de cada país mostrar e exaltar a sua herança cultural. Autóctone, importada ou roubada.

Claro que é possível ir mais atrás na História; e na etimologia da palavra museu temos: Templo das musas, divindades da memória. As galerias gregas e romanas já albergavam o que hoje se poderia chamar de primeiras colecções de arte. No Renascimento, a vontade de indulgência e auto-preservação da noção de superioridade iniciada pela família Medici levou à voraz procura por objectos de valor artístico. Desde a esculturas, pinturas, jóias até a ‘curiosades científicas’ os palácios das repúblicas italianas foram os peregrinos na moderna disposição de cultura. Arte e Ciência lado a lado.

5.2 Consumo

A arte como consumo não tardou. Até aqui, nada de novo. Assiste-se apenas a uma mudança de quem a possui. Da oligarquia para o Estado, do estado para o academismo científico e daí até ser regionalizado foi uma questão de meio século.

É com a disseminação do conceito de museu e, consequentemente, da obra de arte e do conceito de obra de arte que esta passa a existir como objecto de consumo.

A metamorfose sofrida pelo objecto artístico descrita por André Malraux é prova disso mesmo. O objecto de arte passa a entender-se como imagem. Imagem originada na intelectualização do fruidor do objecto artístico. Alega também que a fotografia permite o confronto de obras de arte de todos os períodos. E embora o museu tenha sido um ponto importante na evolução do modo como o ser humano vê e entende a arte, não foi o único. Abriu sim, a seguir à Segunda Grande Guerra, caminhos para o colapso do universalismo da arte ocidental. A elevação do objecto de uso comum a obra de arte nos anos vinte do século XX pelos dadaístas lançou as bases para o domínio da arte efémera do restante século XX e primeira década do século XXI. O surgimento de questões como a arte efémera a performance única e mais recentes ainda formas de arte cuja classificação ainda é incerta transformaram profundamente a dinâmica utilizador/fruidor do espaço cultural. Note-se que o museu deixa de ser a casa mãe da obra de arte. Deixa de ser a casa mãe e o conceito de museu altera-se. Surge a noção de Centro Cultural. Com uma profunda ligação a um sentido social de educação passa a exercer sobre a comunidade em que se insere. O espaço muda e a arquitectura muda.

5.3 Economia

O funcionamento económico das sociedades altera o conceito de museu e torna-o num sistema complexo.

O museu torna-se centro cultural. E torna-se centro cultural porque lhe é agregado um conjunto de funções/funcionalidades que o tornam dinâmico e passível de interacção. Deixa de ser um grande palácio, a casa onde nasceu um escritor, ou uma igreja onde obras de arte se conservavam e expunham para se tornar num pólo de atracção turística, num local de actividades para jovens e menos jovens, num jardim. As possibilidades variam consoante a disponibilidade financeira e atractiva seja do espólio, seja do edifício, seja do lugar geográfico onde se insere. O mercado é o ditador do que se passa no centro cultural. O tema varia consoante o conselho de administração, o patrocinador, o doador, os comissários, os curadores. Organizam-se feiras, leilões e mostras de arte contemporânea.

5.4 Arte

À mudança nos paradigmas de produção artística corresponde um pluralismo no modo de encarar qual o interesse real e efectivo de que essa produção se reveste. O sistema ocidental de exportação de cultura, gastou e destruiu todo o valor que conceitos como o ready-made, o descontextualizar do objecto de cultura popular elevando-o ao estatuto de obra de arte, pudessem eventualmente alguma vez ter tido. Um possível caminho para o equipamento cultural enquanto unidade dinamizadora de comunidades leva a questionar quer as dimensões dos grandes museus quer as suas funções sociais. Parecem demasiado longínquos os tempos do Museu do Louvre enquanto imagem do poder nacional.

Talvez haja interesse em contrariar a decadência das cidades e do sistema urbano contemporâneo apostando em equipamentos culturais que não só funcionem como elementos simbólicos da produção artística mas que adquiram funções que estimulem a diversidade, inserindo-se em bairros, em comunidades de pequena e média dimensão. Isto numa tentativa de preservar alguma identidade, geográfica, cultural, social. Já que a identidade económica é o fio condutor das nações, até das ditas anti-capitalistas. O ideal seria usar esse dado concreto para devolver algum sentido positivo à existência. A individualidade vista como um monstro destruidor de sociedades rebaixou a produção artística à mercê de patrocínios e parcerias público/privadas. É o fim do mecenato. A mediocridade passa a ser objecto de atenção e qualquer acção é desculpa para ser denominada de intervenção artística. Claro que, mais uma vez, nada de novo. A morte da Arte foi já anunciada várias vezes, tal como a de Deus. Mas há sempre a hipótese de um renascimento ou de uma ressurreição.

5.5 Fenomenologia do espaço cultural

5.5.1 O museu sentido por um arquitecto

Nos museus a luz faz-se doce, cuidadosa, impassível de preferência, e imutável. É preciso não ferir os cuidados de Vermeer, não se deve competir com a violenta luz de Goya, ou a penumbra, não se pode desfazer a quente atmosfera de Tiziano, prestes a extinguir-se, ou a luz universal de Velásquez ou a dissecada de Picasso, tudo isso escapa ao tempo e ao lugar no voo da Vitória de Samotrácia.

A arquitectura do Museu não pode ser senão clássica, provavelmente distante ou cuidadosa em relação à Geografia e à História; a própria rampa de Loyd Wright imobiliza-se subitamente. Surgem no telhado invisíveis fabulosas máquinas de controlo, acessíveis por alçapões, por escadas de bombeiro cobertas de pó e de teias de aranha e de pontes reservadas, máquinas que dizem à luz, ao sol e às intervenções: pára, entra na ponta dos pés, silêncio, o que iluminas resistiu à tua violência, ao teu percurso de monótona novidade e demasiado rápido, ousou repetir, pretende resistir. Concede benevolência ao que os homens fazem com as mãos e nasce de ti, adorando-te e imobilizando a tua impaciência. Concede aos homens que se movam nestes espaços, esquecendo-te, viajante imperturbável que cria e mata sem maldade nem bondade.

Assim é a Arquitectura dos Museus, idealmente sem paredes, nem portas, nem janelas, nem todas essas defesas por demais evidentes, pensadas e repetidas, museus que recolhem o que esteve em palácios, ou igrejas, ou cabanas, ou sótãos, coberto de glória ou de pó, dobrado sob o colchão de uma enxerga, e agora silenciosamente me observa sob uma luz indiferente ao que se move demais.

Álvaro Siza Vieira, Porto, Fevereiro de 1988

6 Conclusão

A exploração de um tema relativo à expressão formal em arquitectura através de um exercício de especulação geométrica é tão extensa e densa que um único exercício se torna insuficiente. A conclusão directa deste relatório é que é necessário pesquisar mais e formular mais.

As hipóteses de trabalho no tema da expressão formal e concretamente no campo da linguagem clássica são imensas. A vontade de dizer, desenhar, interpretar e sintetizar este tema só é limitado pela enorme quantidade de pontos a abordar. No entanto, e como dito anteriormente, a linguagem clássica é uma entre muitas a poder ser estudada, interpretada e sintetizada.

A fenomenologia do espaço está directamente relacionada com a poética que é impressa pela linguagem arquitectónica ao observador, fruidor, utilizador. A memória desencadeia um papel fundamental neste ponto. A memória do traço, talvez a mais relevante para o estudante de arquitectura, pode até ter um cerne de origem subjectiva mas mantê-lo fresco e interessante é um trabalho a ser feito quotidianamente. Envolve trabalho, dedicação e vontade. Todos os autores citados e estudados parecem ter em comum uma profunda admiração pelo trabalho que desenvolvem.

A relevância deste exercício está directamente relacionada com uma vontade de conhecimento e aperfeiçoamento individual através do estudo. Existem tantas teorias sobre este tema que o o relatório agora concluído apenas focou uma ínfima parte. Ainda assim, é um passo numa direcção.

7 Bibliografia

- AAVV, Alvar Aalto in *Seven buildings interpretations of an architect's work*, Museum of Finnish Architecture, Helsinki, 1999
- AAVV, Alvaro Siza *Obras e Projectos*, Sociedad Editorial Electa Espanha, S.A, 1995
- Architecture, Hensinky, 1999
- BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 2005
- CAMEROTA, Filippo, *La Prospettiva del Rinascimento Arte, architettura, scienza*, Mondadori Electa spa, Milano, 2006
- CARTER, Peter, *Mies Van der Rohe at work*, Phaidon, New York, 2005
- CIUCCI, Giorgio, *Giuseppe Terragni 1904-1943*, Electa, Milano, 2005
- CIUCCI, Giorgio, MURATORE, Giorgiom, *Storia dell'architettura italiana il primo novecento*, Mondadori Electa S.p.A, Milano, 2004
- CORBUSIER, Le, *Towards a new Architecture*, Dover Publication inc, New York, 1999
- KOTKIN, Joel, *The City a global history*, Modern Library, 2005
- JENKS, Charles, KROPF, Karl, *Theories and Manifestoes of contemporary architecture*, Wiley-Academy, Chichester, 2006
- LYNCH, Kevin, *A imagem da Cidade*, Edições 70, Lisboa, 2003
- LOOS, Adolf, *Ornamento e crime*, Edições Cotovia Lda, Lisboa, 2004
- MARTIN, Roland, *Storia universale dell'architettura Architettura Greca*, Electa, Milano, 2007
- MALRAUX, André, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale. Des bas reliefs aux grottes sacrées*. "La Galerie de la Pléiade", 1954.
- MUNTAÑOLA, Josep, *Poetica y Arquitectura*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1981
- NORBERG-SCHULTZ, Christian, *Il Significato nell'Architettura Occidentale*, Electa, Milano, 2005
- ROSSI, Aldo, *A arquitectura da Cidade*, Edições Cosmos, Lisboa, 2001
- ROSTAGNI, Cecilia, *Luigi Moretti 1907-1973*, Mondadori Electa spa, Milano, 2008
- RUSKIN, John, *The stones of Venice*, Pallas Athene, London, 2001
- SAVORRA, Massimiliano, *Storia Visiva dell'architettura italiana 1400-1700*, Mondadori Electa spa, Milano, 2006

TWONBLY, Robert, Louis Kahn *Essential Texts*, W.W. Norton & Company, New York, 2003

VENTURY, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art Press, New York 1966

WARD-PERKINS, John B., *Storia dell'architettura Architettura Romana*, Electa, Milano, 2008

ZEVI, Bruno, *Saber ver a Arquitectura*, Martins Fontes, São Paulo, 2002

ZEVI, Bruno, *A linguagem moderna da arquitectura guia do código anti-clássico*, Arquitectura & Urbanismo, Edições 70, 1999